

Iva Gruić

Dramatizacija i/ili originalni autorski tekst

Kad djeca idu u kazalište, možemo se nadati ili očekivati da će se zabaviti, da će im nešto postati jasnije, da će nešto naučiti i/ili biti inspirirana

(MathewReason¹)

Što se igra?

Krovno pitanje ovog skupa – kako hrvatsko kazalište za djecu poima dramski tekst upućen mladoj publici? – može se analizirati i problematizirati na puno različitih načina. Za početak bi bilo dobro pogledati šture podatke – što se igra? Bacimo li pogled na aktualne repertoare naših većih kazališta, vidjet ćemo da se igra vrlo malo originalnih dramskih tekstova: u prosjeku samo dvije od deset predstava za polazište imaju gotov tekst, a među njima je nešto veći broj domaćih nego stranih autora. Igraju se uglavnom dramatizacije: sveukupno, više od polovine naslova temeljeno je na nekom (poznatom) proznom predlošku. Preostalu petinu naslova čine autorski projekti, skupno osmišljavani projekti, plesni i operni projekti.

Dakle, originalni domaći dramski tekst zastupljen je u trenutnoj produkciji s poražavajućih desetak posto. A repertoare nose dramatizacije. Većinom se radi o planetarno poznatim pričama, sigurnim naslovima koji su potencijalnoj publici već poznati: raznim Crvenkavicama i Pepelj-

gama, ili piscima i romanima koji su stekli popularnost najšire publike i naklonost onih koji propisuju lekturu, poput Silvije Šesto ili Sanje Pilić. Riječ je, dakle, o naslovima i autorima koji su poznati odraslima, onima koji u kazalište dovode publiku.

Kazališta to obično objašnjavaju specifičnostima njihovog društvenog položaja. Uistinu, kazalište za djecu i mlade jedino je kazalište koje se po definiciji obraća (barem) dvostrukom krugu publike: svojoj pravoj publici (djeci i mladima) i onima koji biraju predstave (odraslima – roditeljima i školama). Kao i ostala umjetnost za djecu, i kazalište ima u sebe ugrađen taj strukturalni problem: da bi došlo do svoje prave publike, mora proći kroz uska vrata roditeljskog i/ili školskog odobravanja. Iz uprava i propagandi kazališta često se može čuti da naslovi drugačiji od poznatih – 'ne prolaze'. Međutim, već i najjednostavnija statistika nam pokazuje da je to više izgovor nego stvarnost. Na primjer, splitsko i osječko kazalište igraju uglavnom originalne dramske tekstove, domaće i strane. Zaobilazi li ih zbog toga publika? – Ne.

Kome se treba svidjeti?

Rekla bih da oslanjanje na dramatizaciju prilično rječito govori o tome kako naše kazalište poima dramski tekst za mlade publike, pa i o tome kako promišlja sebe samo. Kao prvo, to je znak 'linije manjeg otpora' jer se poznati i

lektirni naslovi lakše prodaju. Kao drugo, to je znak, usudila bih se reći, pogrešno postavljenog odnosa moći jer se više vodi računa o odraslima, nego o pravoj publici. Nije to neki naš specifikum, inozemna istraživanja pokazuju da je i u drugim sredinama situacija slična. Primjerice, Matt Omasta je istraživao upravo odnos moći u kazalištu za djecu u Sjedinjenim Državama i zaključio kako je veća moć u rukama osnivača, sponzora, škola i financijera nego kazališta i mlade publike.² Dakle, premda se radi za djecu, ispada da je možda čak i važnije svidjeti se – odraslima. Jer samo oni (roditelji, pedagoška i šira javnost) mogu sabotirati ili podržati predstavu. U takvom kontekstu, lektirni i poznati naslovi s(p)retan su odabir jer su već dobili 'društveno odobrenje'. A svi znamo kako se lako podigne prašina ako se djeci ponudi nešto oko čega ne postoji društveni konsenzus, nešto što ne može dobiti pečat 'prikladnosti'.

Na inozemnoj sceni česti su glasovi koji kritički govore o takvom ponašanju, o takvom 'stanju stvari'. Primjerice, Carol Lorenz argumentira da je takvo kazalište za djecu, sa svojim kontroliranim tekstovima, strukturama i estetikom, tipično kazalište slaganja (agreement) i u tom ga smislu tipološki određuje kao kazalište integrirajuće propagande,³ kao oruđe ucjepljivanja prevladavajuće kulture i dominantnog načina razmišljanja.⁴ Matt Omasta ide i korak dalje kad kaže da se od kazališta za djecu očekuje da djetinjstvo konstruira u skladu s ideologijom vladajućih.⁵

Svi znamo da je kazalište za djecu započelo svoj razvoj kao didaktičko i propagandno, kao poučavajuće i prosvjetljujuće i od toga ne može, čini se, sasvim pobjeći. U njemu se govorilo i govori se o funkciji predstave, korisnosti, ciljevima, poukama. Školski sustav u mnogim je zemljama (i kod nas) još uvijek odgovoran za dovođenje djece u kazalište, pa je odnos škole i kazališta važan za razumijevanje suvremene teatarske prakse.⁶ Diskusija o odnosu poučavanja i umjetnosti žustro se vodi u literaturi već više desetljeća. Brojni se autori zalažu za smanjivanje ili neutraliziranje pedagoškog aspekta, u korist umjetničkog. Kazalište nije „nastavak školovanja drugim sredstvima“, piše Schneider,⁷ „kad se umjetnost koristi da bi se poučavalo, stradaju ili poučavanje ili umjetnost“, ističe Levy.⁸ U većem dijelu Zapadne Europe diskusija odavna više nije

I tu dolazimo do paradoksa – kazališta za djecu i mlade redom se zaklinju u svoju vlastitu važnost, ali rijetko vidimo da djecu i/ili mlade tretiraju kao važne sugovornike, one kojima bi se trebalo ispričati nešto što će (i) njima biti važno

teorijska, kazališna praksa prihvatila je otvorenije poimanje kazališta za djecu, ono postaje usmjereno prije svega prema svojoj primarnoj publici. Priča priče koje njima nešto znače, bave se njihovim pogledom na svijet, njihovim problemima, otvara pitanja, a ne zatvara ih odraslom perspektivom. Okreće se estetskim istraživanjima, koristi suvremenije oblike scenskog jezika.⁹

Odabir društveno unaprijed preporučenih naslova, kako nam to sugerira visoka zastupljenost dramatizacija poznatih tekstova, pokazuje da naša kazališta (ili barem neka od naših kazališta) nisu u potpunosti osvijestila ovaj grozd pitanja, ili pak da ostaju pod patronatom pedagoške javnosti predajući bitku bez borbe. Možda bi bilo korisnije da svoje pedagoške nakane usmjere prema pedagoškoj javnosti, poučavajući nastavnike i učitelje o tome kako umjetnost ima samosvojne kanale djelovanja i kako ju je štetno, ili barem nepotrebno, svoditi na poučavanje. Još korisnije bi, vjerujem, bilo kad bi se otvorio dijalog između kazališta i škole, dijalog u kojem bi obje strane ravnopravno sudjelovale sa svojim specifičnim znanjima, vještinama i talentima. Jer nije nemoguće da kazališta podcjenjuju škole i takozvanu pedagošku javnost, očekujući od njih očekivanje poučnosti i 'prikladnosti'.

Iz pozicije kazališta najlakše je, rekla bih, 'svaliti krivnju' na školu. Međutim, svjetska praksa poznaje zanimljive primjere suradnje. Na primjer, Steve Ball iz Birmingham Repertory Theatre opisuje projekt u kojem škole razvijaju predstavu za veliku scenu. Deset učitelja iz osnovnih škola upoznali su se najprije s radom kazališta iznutra, zatim učitelji formiraju autorski tim (i dozvolu da angažiraju pisca i redatelja po izboru), dobivaju budžet. Autorski tim je zatim proveo mjesec dana radeći s djecom (250 klinaca iz pet osnovnih i jedne specijalne škole). Skupljali su

teme i ideje koje je zatim pisac sintetizirao pišući dramski tekst. Šest profesionalnih glumaca postavilo je zatim taj tekst na scenu. Učitelji su u međuvremenu razvijali marketinšku strategiju i radni materijal za učitelje koji će s djecom dolaziti na predstavu. Ovdje je, kaže Ball, uobičajen proces okrenut naglavačke.¹⁰

Ima dramatiizacija i dramatiizacija

Oslanjanje na dramatiizaciju kao tipični repertoarni odabir problematično je kao princip, osobito kad se radi o poznatim naslovima. No, dramatiizacija je svakako legitiman izbor i ne postoji niti jedan razlog zbog kojeg bi je trebalo odbacivati. Uostalom, ima dramatiizacija i dramatiizacija.

Pregledavajući propagandne materijale kazališta, možemo vidjeti da se i sam pojam dramatiizacije prilično neujednačeno upotrebljava.¹¹ Osobito je, iz razumljivih razloga, nejasna granica između dramatiizacije i pisanja 'po motivima'. Pojam dramatiizacije fleksibilno se upotrebljava i u literaturi i u svakodnevnom govoru. Mislim da bismo se, barem za ovu prigodu, mogli poslužiti definicijom Matka Botića koji je istražujući scenske prerade proze u hrvatskom kazalištu, dramatiizaciju opisao kao prenošenje iz proznog u dramski književni rod, pri čemu se rabi „postupak koji teži iz sustava epike izlučiti potencijal dramskog“.¹²

Moglo bi se reći da se dramatiizacije u našem kazalištu za djecu i mlade pojavljuju u nekoliko osnovnih tipova:

Prvi i daleko najčešći je *dramatiizacija – ilustracija* (i ovaj je termin posuđen iz iste Botićeve knjige): riječ je o dramatiizaciji koja 'prepisuje' priču kako je ona napisana u prozi, scene se nižu onakve kakvima ih nudi predložak. Predstava služi kao ilustracija proze, oživljena slikovnica. Kad je riječ o većim tekstovima, poput romana, onda se priča sažima, kad je riječ o manjim tekstovima, poput priča, onda se barem malo nadopisuje, jer je nemoguće osnovnu jednostavnu radnju *Crvenkapice* razvući na duljnu trajanja prosječne predstave. Ovakve se dramatiizacije najčešće susreću na našim scenama, vjerojatno bi se moglo reći da je većina dramatiizacija upravo takva, ilustrativna. Samo u posljednjih nekoliko mjeseci u Zagrebu su na taj način dramatiizirani i na scenu postavljeni Milčecov *Zvižduk* s *Bukovca* (u dramatiizaciji Ane Prolić) u Grad-

skom kazalištu *Žar ptica*, Andersenova *Snježna kraljica* (u dramatiizaciji Petre Mrduljaš) u Zagrebačkom kazalištu lutaka, Andersenovo *Carevo novo ruho* (u dramatiizaciji Ane Tonković Dolenčić) i Hitrecov *Eco Eco* (u autorovoj dramatiizaciji) u Kazalištu Trešnja. Predstave ovoga tipa variraju u kvaliteti, dakako, ali ono što ih ujedinjava je činjenica da niti ne pokušavaju iz sustava epike izlučiti potencijal dramskog, da ponovim Botićevu definiciju, dakle, priču pričaju linearno, bez dramskog sazimanja i rastezanja jasnog luka napetosti među likovima. Umjesto toga, naprosto je ilustriraju.

Neke se dramatiizacije poigravaju s osuvremenjivanjem, nazovimo ih za ovu prigodu *dramatiizacija s modernizacijom*, što znači da se neki elementi događanja približavaju današnjem vremenu, bilo tako da žele biti aktualni u odnosu na neke stvarne događaje, ili tako da stare priče smještaju u neki bliži vremenski ili idejni kontekst. U već spomenutoj dramatiizaciji, Ana Tonković Dolenčić svog odjećom opsjednutog cara smješta na modnu pistu (a predstava i čitavo scensko događanje oblikuje kao reviju). U nešto starijoj *Crvenkapici* (redateljica i dramaturginja Ivana Čoh Šverko, 2013, Trešnja) čitava priča 'iskače' iz majčinog dnevnika koji dvije današnje djevojčice pronađu na tavanu: u skladu s time i likovi iz svijeta bajke su postavljeni suvremenije: baka se bavi gimnastikom, mama je posvećena kuhanju najneobičnijih jela na svijetu itd. Vruću aktualnost u najklasičniju od klasičnih bajki, u *Pepeljugu*, unosi Jakov Sedlar (koji je potpisan kao redatelj, a kako nitko nije potpisan kao autor teksta, premda je Disney uz klasične izvore očigledan uzor, samo Sedlar možemo pripisati odgovornost za dramatiizaciju): kraljevski dvor premrežen je korupcijom, a maćeha, dakako, 'ima vezu', 'rodo' će joj za malo zlata srediti počasnu audienciju kod princa.

Aktualizacije poput ove Sedlarove rijetko su razrađene, one obično ostaju mali 'začin za odrasle' i nemaju većeg značenja za razvoj priče. Ponekad, premda prilično rijetko, autori se odlučuju za *dramatiizaciju s (aktualnim) ključem*. Dobar je primjer radikalna reinterpretacija *Matovilke* koju je u zagrebačkom Dječjem kazalištu Dubrava postavio Dario Harjaček (2011.), potpisujući dramatiizaciju i režiju, podnaslovljujući je kao priču o pohlepi. Umjesto matovilca, u predstavi lanac nesretnih događaja pokreće

snopić zelenih novčanica, koje vještica rado daje, ali uz kamatu. I nisu se samo banke zamjerile autoru, on se u predstavi 'obračunava' i s reklamama, željom za slavom i raznim drugim pošastima suvremenog doba.

Ima dramatiizacija koje kao da se ne osvrću na priču, već se samo igraju s njom, koriste je kao ne osobito važan predložak. Dobar primjer je predstava *Ezop: Basne* (Gradsko kazalište *Žar ptica*, 2014) koju potpisuje Saša Božić kao adaptator i redatelj (u suradnji s Ksenijom Zec). Tu se basne pričaju sa svim svojim okrutnim završecima, pripovjedač nam pomaže da shvatimo pouku (ako nam je to bio problem), ali sve skupa nema težine, jer prozni predložak tu je samo inspiracija za glumačku igru.

Dramatiizacija kao 'kukavičje jaje' – jedna od mogućnosti dramatiizacije je korištenje poznate priče da bi se ispričala neka nova, življa, današnjem svijetu prilagođenija priča. Ovo se, prema mom iskustvu, rijetko susreće u našem kazalištu za djecu, premda je prostim okom vidljivo da najrazvikanije bajke (upravo one koje se najčešće igraju) vape za suvremenijim čitanjem. Jedan takav primjer bila je predstava *Ivica i Marica* Mateje Koležnik (s Gregorom Fonom potpisala je i dramatiizaciju), u Gradskom kazalištu Trešnja (2010.) Vještica ne tjera ovdje Maricu pospremati, nego je vježba za pomoćnicu u vještini penjanja po svili. Kao ključni motiv za identifikaciju dječjoj je publici ponuđen Maričin put odrastanja, međutim, on nije starinski prikazan u okviru stereotipa žene-domačice, nego u suvremenijem ruhu, kao savladavanje jedne zahtjevne i atraktivne vještine. Drugi primjer je sasvim nov – jednu od najpoznatijih basni na svijetu, onu o cvrčku i mravima, Mate Matišić (Zagrebačko kazalište lutaka, 2016.) u potpunosti je preradio tako da priča na sasvim svjež način komunicira s publikom, izbjegavajući tipična rješenja. Matišićev cvrčak ugiba, kao i kod *Ezopa*, ali mu nadnaravni Glas daje priliku za drugi život. Kako će ga proživjeti nakon prvog iskustva, pitanje je zanimljivo i odraslima.

U čemu je problem s dramatiizacijama?

Dramatiizacije u pravilu uzimaju za svoju inspiraciju vrijedne i zanimljive priče. To je njihova snaga i uz ranije navedene, dodatni i sasvim opravdan razlog popularnosti. Međutim, često se zaustavljaju na tome. Budući da imaju

dobru priču, kao da autori smatraju da ju je dovoljno bez puno angažmana i promišljanja 'prepisati' za scenu. Svi-ma je zanimljiva već tristo godina, bit će dobra i današnjoj djeci. Ali stvari nisu tako jednostavne.

Tipično se prilikom dramatiizacija rade *ublažavanja* najrazličitijih vrsta. Razumljivo je to kad se radi o okrutnostima iz klasičnih bajki, poput otvaranja trbuha vuku ili rezanja prstiju polusestrama. Takvi se detalji obično ispuštaju.

Prevlast dramatiizacija u produkciji nije dobar znak za kazalište

Međutim, ublažavanja često idu i dalje od toga. U *Ivici i Marici* Igora Mrduljaša (ZKL) djecu neće u šumi ostaviti roditelji nego će ona sama odlutati. Dakle, sami su si krivi, a roditelje se ne može prikazati u tako strašno negativnom svjetlu kao što ih prikazuje klasična bajka (prikazivanje roditelja u negativnom svjetlu jedan je od još uvijek živih tabua u kazalištu za djecu i mlade). U *Heidi* Kazališta Moruzgva (dramatiizacija i režija Ivan Leo Lemo, 2010.) nema ni traga siromaštvu koje pokreće priču u originalu. Na prvi pogled to možda izgleda kao rasterećivanje priče, ali ono proizvodi i značajne odmake u karakterizaciji likova (na primjer, teta koja ostavi Heidi kod 'strašnog' djeda ima puno opravdanje ako nemaju što za jesti, ali što da mislimo o njoj ako to radi tek tako?), pa onda i smislu cijele priče (opozicija grad – selo ili izvještačeno – prirodno bez u sebe ugrađene opozicije siromaštvo – bogatstvo znači nam nešto sasvim drugo).

Posebna priča su negativci koje se ublažava kako ih se djeca ne bi bojala, što je razumno, jer plač i vrištanje nitko ne želi čuti u kazalištu. No, pri tome se zaboravlja da su negativci ne samo pokretači priče nego i garancija njene vjerodostojnosti. Na primjer, ako se vuk u *Tri praščića* prikazuje kao budalast i ne odviše sposoban, onda se postavlja pitanje tko je od praščića u pravu, onaj koji se ne zamaraju sigurnošću ili onaj marljivi koji gradi kućicu od cigle? Ako njegov strah od vuka nije utemeljen u stvarnosti koju vidimo na sceni, ne podsjeća li nas marljivi praščić na malog paranoika?

Ublažavanje se ponekad vidi kao *otupljivanje oštrice* originala. Na primjer, u dramatiizaciji *Pipi Duge Čarape* Saše Anočića Pipi nije više samosvojna, drugačija od svih, slo-

bodoumna, nevjerojatno snažna i sposobna djevojčica koja ne želi odrasti, okružena uređenim građanskim svijetom. Dio tog, u predstavi manje uređenog svijeta, su i dječaci koji zapale školu, tako da njena izdvojenost nema snagu kao u izvorniku. Završetak joj pak sasvim mijenja karakter, a s time i značenje priče: osamljena Pipi tuguje i onda se kao *deus ex machina* pojavljuje otac i sve je u redu.

Takvi sentimentalni, pomirljivi, *umirujući završeci* česti su u dramtizacijama, zapravo nije rijetko da su to jedine veće preinake koje se rade u inače sasvim ilustrativnim dramtizacijama. Kao što Pipi na sceni treba oca da bi bila sretna (za razliku od čudesne djevojčice koju je opisala Astrid Lindgren), tako mrav(i) u posljednjim scenama inspiriranima Ezopovom basnom odjednom postaju milostivi. Često je takav rasplet jako teško obraniti. Na primjer, u dramtizaciji Ane Tonković Dolencić i predstavi *Ezop cabaret* (Gradsko kazalište Žar ptica, 2005) i cvrčak i mrav antipatični su, cvrčak je šminker, mrav radoholičar i ništa ih ne vezuje. Sretan završetak u toplini mravljeg doma ni na koji način ne proizlazi ni iz priče ni iz karaktera, očigledno je nametnut zato što pretpostavljamo da priče za djecu moraju završiti sretno, a pouka, 'treba i raditi i zabavljati se' može se i naglas izreći, pa je onda, valjda, sve u redu.

To su u pravilu jednostavni izlazi iz složene situacije. Da se to može riješiti dovtljivije i bolje, pokazuje već opisana predstava *Crvenkapice* iz kazališta Trešnja. Vuka je tamo moguće uvjerljivo integrirati u zajednicu – on je, naime, takav jer je stalno gladan, tako gladan da jede čak i lude gljive, a Crvenkapičina majka je kuharica koju nitko ne razumije. Istovremeno, Crvenkapica ne zatvara usta, stalno ima spremno pitanje, dva, tri, a na njih će vuk rado odgovarati. Svatko od njih u raspletu dobiva ono što mu treba, a gledateljevu inteligenciju ne vrijeda se nategnutim i/ili *deus ex machina* rješenjima. Međutim, da bi se logično razvio takav pomirljiv rasplet, čitavu priču treba inteligentno nadograditi, što je bitno zahtjevnije od jednostavne ilustrativne dramtizacije.¹³

Ublažavanja ponekad rade protiv sebe samih. Na primjer, u istoj toj *Crvenkapici* vuk neće pojesti baku, nego će ju zavezati za stolac, začepiti joj usta i zatvoriti je u ormar. Na prvi pogled riječ je o ublažavanju drastičnog momenta

u priči. No je li uistinu tako? Za razliku od vuka koji proguta baku, pri čemu je svakome jasno da je to motiv iz fantastičnog svijeta, vuk koji veže baku za stolac i gurne joj krpu u usta, motiv je iz stvarnog svijeta. Što nas više plaši, vuk iz bajke ili provalnik iz susjedstva? Postoji li tu razlika između dječjeg i odraslog pogleda, pitanje je koje bi vrijedilo istražiti.

Drugi problem dramtizacija je *izmicanje smisla*. Svako scensko oživljavanje istovremeno je i interpretiranje, a kad su u pitanju inscenacije poznatih priča, onda se autori (i tekstopisci i redatelji) često osjećaju pozvanima da se 'poigraju' s motivima, jer priča je već isuviše dobro poznata. Tako dobivamo predstave u kojima nas se sudbina glavne junakinje malo tiče (na primjer, Buljan-Waltlova *Pepeljuga* iz Gradskog kazališta Trešnja /2006./ u kojoj je temeljna opozicija dobrih i loših likova gotovo neutralizirana, tako da se i mačeha žali na huđu sudbinu, i dodatno sasvim zakrivena spektaklom), ili se gotovo proizvoljno nameću interpretacije za koje bi se moglo reći da su neprikladne (Tatjana Šuput pišući dramtizaciju Anderse nove priče *Tatica je uvijek u pravu*, izvedene u Gradskom kazalištu Žar ptica/2006./, više puta ponavlja 'pouku' – „tajna doma u kojem nikad nema svađe jest u tome što mamica uvijek kaže da je tatica uvijek u pravu“) ili ograničavajuće (Boško Viočić je na taj način psihoanalitički reducirao poznatu bajku *Ljepotica i zvijer*/ZKL, 2005./, aludirajući izravno na edipovsku povezanost junakinje s ocem i posljedičan strah od seksualnosti – „Nemoj me ozlijediti pandžom“ kaže junakinja na samom sretnom kraju prije nego ih prekrije uvidavni vilin plašt¹⁴). Primjećujem da su mi svi primjeri kojih se mogu sjetiti malo starijeg datuma, tako da je moguće da se na ovom planu stvari kreću na bolje.

I konačno, najveći problem s dramtizacijama vidim u tome što one rijetko progovaraju o problemima s kojima se djeca susreću. I to je jako važno, jer kako piše Vladimira Velički, djeca se uživljavaju u priču „samo onda kad pripovjedač predočava svijet iz perspektive djeteta, kad uvažava jedinstvenost dječjeg svijeta, kad mu je polazište za pričanje dječja stvarnost“.¹⁵ Dramtizacije, moglo bi se iz ovoga zaključiti, rijetko potiču dječje uživljavanje u priču na način koji omogućuje autentični doživljaj.

S druge strane, originalni dramski tekstovi puno su jači u

otvaranju ozbiljnijih i za odrastanje zanimljivih tema i odpiranju ružičastom svjetonazoru. Ivor Martinčić i kad piše za djecu, piše ozbiljno. Njegova drama *Ovdje piše naslov drame* o *Anti* slika netipičnu porodicu, s dječakom invalidom i ravnopravno prezentiranim perspektivama: nitko nije ovdje osuđen kao krivac, publika je pozvana da razmišlja o oba stanovišta. I *Priča o bojamana* ozbiljan način progovara o temama o kojima se djeci ne govori sa scene, uključujući i osebnju metaforičku priču o bolesti, invaziji crnih vojnika na 'unutrašnje kraljevstvo', kojima je cilj sve boje pretvoriti u crno. Zlatko Krilić piše o vršnjačkom nasilju (*Šala mala*), Lana Šarić o bodljikavoj djevojčici (*Igljica*), Anica Tomić i Jelena Kovačić pišu i na scenu postavljaju priču o anoreksiji i bulimiji (*Ana i Mia*) i Luki Ritzu (*Ovo bi mogla biti moja ulica*) i tako dalje.

Sve su to primjeri tekstova i predstava koji govore o relevantnim točkama u životima djece i/ili mladih. Možda nisu uvijek u tome savršeno uspješni, ali barem pokušavaju razgovarati sa svojom publikom o onome što bi joj moglo biti važno. A ako se ne bavi važnim stvarima, kazalište teško može biti važno. I tu dolazimo do paradoksa – kazališta za djecu i mlade redom se zaklinju u svoju vlastitu važnost, pretpostavimo da (barem donekle) i vjeruju u nju. Istovremeno se u mnogim kućama ne vidi da djecu i/ili mlade tretiraju kao važne sugovornike, one kojima bi se trebalo ispričati nešto što će (i) njima biti važno. Rado se citiraju rečenice poput, 'djeca su najteža publika', ali svi znamo da to nije točno, djeca se jako lako daju prevartiti šarenilom, ritmom i neukusom. Čak i istraživanja to pokazuju.¹⁶

Koje i kakvo kazalište ima potencijal da bude važno svojoj publici? Puno je stranica ispisano u obranu važnosti kazališta za mlade publike, govori se o puno aspekata, od poučavanja i zabave, preko osvješćivanja i utjecanja na stavove, do estetskog uzdizanja i odgajanja buduće publike. Goldberg, primjerice, objašnjava da je predstava estetski vrijedna kad je emocionalno stimulativna, kad se zabava događa kroz sudjelovanje u činu stvaranja sada i ovdje, pedagoški je vrijedna ako poučava indirektno (istone su izložene na pogled i odabir gledatelja), a psihološki vrijedno kazalište prikazuje stvarne probleme s kojima se djeca susreću u odrastanju i pokazuje da ih i drugi imaju, sugerirajući moguće načine rješavanja.¹⁷



Zagreb gori, Dječje kazalište Dubrava

Suvremeniji pogledi razrađuju takvo promišljanje, često upravo u segmentu prezentiranja relevantnih tema. Cilj kazališta je osnažiti mladu publiku i uputiti im pogled na socijalne, političke, vizualne, simboličke i kulturne probleme, piše Hutt.¹⁸ Kazalište kao umjetnički medij i kao obrazovna snaga imaju zapravo iste ciljeve, tvrdi David Pammenter, a to su stvaranje značenja u potrazi za promjenom, razvojem i kulturnom transformacijom.¹⁹ Kad je na-

še kazalište u pitanju, vjerujem da se može reći da se originalni dramski tekstovi češće približavaju ovako opisanom kazalištu nego što to čine dramatiizacije.

Umjesto zaključka: što treba poticati, dramatiizacije ili originalni autorski tekst?

Generalizacije su, dakako, opasne. Ima genijalnih dramatiizacija i klimavih i bezličnih autorskih tekstova. Međutim, čvrsto vjerujem da je za razvoj kazališta za djecu puno bolje da se igra više originalnih autorskih tekstova nego dramatiizacija, da se potiče njihovo pisanje, da se angažiraju mladi ili već renomirani autori.

Premda su neke dramatiizacije punovrijedni dramski predlošci na temelju kojih mogu nastati odlične predstave, zanimljive, čak i provokativne, prevlast dramatiizacija u produkciji nije dobar znak za kazalište, ne govori nam o ambiciji (ni poučavateljskoj ni umjetničkoj), niti o želji za živom komunikacijom s publikom. Prije ukazuje na liniju manjeg otpora, iz kojeg onda proizlazi pristajanje na jednostavno recikliranje poznatih priča (ponekad i s jakim 'posuđivanjem' iz popularnih filmova), često bez promišljanja, uz lakonska pristajanja na pojednostavljivanja, ublažavanje i proizvoljna igranja sa smislom.

Poticanje autorskih tekstova bolji je izbor za razvoj kazališta jer oni ne kreću iz zone sigurnosti, nego od nule, jer pozivaju na suvremeno promišljanje djetinjstva i neminovno upućuju misao autora prema suvremenijim načinima komuniciranja s mladim publikama, prema razmišljanju o osobitostima današnjeg odrastanja i specifičnim problemima koje ono donosi. Samo tekstovi koji su na taj način osviješteni mogu svojoj publici ponuditi ozbiljan razgovor, doživljaj koji nije recikliranje poznatih doživljaja. A to je važno, jer kako to kaže jedan od očeva britanskog kazališta za djecu, BrianWay, „gledatelj u kazalištu treba proširivati horizont iskustva, a ne ponavljati postojeća iskustva“.²⁰

¹ Reason, Mathew; *The Young Audience – exploring and enhancing children's experiences of theatre*, Trentham i Institute of Education Press, London, 2010., str. 46.

² Omasta, Matt; *The TYA Contract: A Social Contractarian Approach to Obligations Between Theatre for Young*

Audiences (TYA) Companies and Their Constituents, Youth Theatre Journal, 23(2), 2009.

³ Lorenz se naslanja na teoriju o tri tipa retorike u kazalištu kako ju je oblikovao George Szanto: kazalište integrirajuće propagande, kazalište agitirajuće propagande i dijalektičko kazalište (svaki od ovih tipova na drugačiji način konstruirao smisao).

⁴ Prema: Schonmann, Shifra; *Theatre as a Medium for Children and Young People*, Springer, Dordrecht, 2006.

⁵ Op. cit.

⁶ Tipičan razvoj složenog odnosa kazališta i škole Moses Goldberg opisuje gotovo kao ljubavnu priču: na početku su škole nezainteresirane, kazališta ih nagovaraju demonstrirajući korisnost zaokruženo odgojno-obrazovnog procesa. I premda su dokazi s kojima kazališta raspoložu uglavnom anegdotalni, a ne konkretni, kazališta uspijevaju i škole pokazuju interes. Zatim počinju blisko surađivati. S vremenom kazalište postaje nezadovoljno jer ima osjećaj da mu škola postavlja granice (te granice mogu biti stvarne ili zamišljene). Kazalište počinje težiti nezavisnosti od škole. (Goldberg, Moses; *Children's Theatre – A Philosophy and a Method*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1974., str. 85).

⁷ Schneider, Wolfgang; *Kazalište za djecu*, Kazalište Mala scena, Zagreb, 2002., str. 109.

⁸ Levy, Jonathan; *A Theatre of the Imagination*, New Plays Inc., Charlottesville, 1987., str. 8.

⁹ Ne bi bilo korektno zaobići i neke kontroverze oko pitanja 'novog kazališta za djecu'. Svako se kazalište za djecu ipak razlikuje od kazališta za odrasle, pa bi umjetnička sloboda koju zagovaraju autori vjerojatno ipak trebala imati neka ograničenja. Prvo i osnovno, predstava bi trebala komunicirati sa svojom publikom. O tom problemu iscrpno piše Manon van de Water (*Theatre, Youth and Culture – A Critical and Historical Exploration*, Palgrave Macmillan, New York, 2012.) opisujući razvoj nizozemskog kazališta za djecu u kojem je u nekom trenutku umjetnički integritet autora postao neupitan, što je dovelo (i) do predstava za koje su se mnogi pitali komuniciraju li one uopće s publikom kojoj su namijenjene. Iz takvih promišljanja rodio se vjerojatno najnoviji trend uključivanja djece u rad na predstavi. Osim toga, kad su u pitanju osjetljive teme, kazalište za djecu i mlade ima drugačiju odgovornost od kazališta za odrasle, ono bi trebalo poštivati činjenicu da djeca nemaju životno iskustvo odraslih, zbog čega je, kako to piše Shifra Schonmann, „neophodno dati im i rješenja za problem koji se prikazuje na sceni ili pokazati mogućnosti kako se prema njemu postaviti“ (op. cit., str. 26-27)

¹⁰ Ball, Steve; *Regional Theatre – Building New Audiences of Young People*, u Bennett, S. (ur.) *Theatre for Children and Young People – 50 years of professional theatre in the UK*, Aurora Metro Press., Twickenham, 2005.

¹¹ Dojam je da to varira od kazališta do kazališta, na primjer, u



Zagreb gori, Dječje kazalište Dubrava

Trešnji dramatiizatora navode kao autora (Ana Tonković Dolenčić za *Carevo novo ruho* ili Nina Kleflin za *Cvildretu*; u *Žar ptici*, navode autora izvornika, uz bilješku o dramatiizatoru, u Zagrebačkom kazalištu lutaka upisuju kao autore oboje (H. C. Andersen – Petra Mrduljaš: *Snježna kraljica* ili braća Grimm – Igor Mrduljaš: *Ivica i Marica*) itd.

¹² Botić, Matko; *Igranje proze, pisanje kazališta: scenske pregrade hrvatske proze u novijem hrvatskom kazalištu*, HC ITI, Zagreb, 2013., str. 26.

¹³ Ponekad se i dramatiizacije opiru diktatu sretnog, umirujućeg završetka. U *Ovci za cijeli život* (Snježana Banović, prema slikovnici Maritgen Matter, Kazalište Mala scena, 2011.) vuk i ovca se prijateljuju, ali njihovom prijateljstvu na putu stoji – biologija. Vuk je gladan i prije ili poslije će doći u napast da pojede prijateljicu ovcu. Zato će se oni, jer tu nema nadrealnog i svemoćnog boga ublažavanja, morati razići.

¹⁴ Izazovnija i zanimljivija je svakako bila interpretacija Jelene Tondini u riječkoj istoimenoj predstavi (HNK Rijeka, 2008.) podnaslovljenoj kao 'treš bajka', gdje su likovi približeni današnjem svijetu 'zlatne mladeži', kocke i klubova u kojima sviraju narodnjaci, pa naslovna junakinja na kraju može uzviknuti 'Neću princa, vratite mi moju zvijer!'

¹⁵ Velički, Vladimira; *Pričanje priča, stvaranje priča – povratak izgubljenom govoru*, Alfa, Zagreb 2013., str. 51.

¹⁶ Shifra Schonmann u već citiranoj knjizi opisuje vlastito istraživanje u kojem je usporedila procjenjivanje vrijednosti predstave između stručnog i dječjeg žirija na jednom festivalu. Stavovi o vrijednosti predstava bili su im potpuno suprotni, predstave koje su djeci bile najbolje stručni žiri procijenio je kao čisti kič.

¹⁷ Op. cit.

¹⁸ Hutt, Rosamunde; *Theatre Centre and New Writing* u Bennett, S. (ur.) *Theatre for Children and Young People – 50 years of professional theatre in the UK*, Aurora Metro Press., Twickenham, 2005.

¹⁹ Pammenter, David; *Theatre for Young People in the Third World – Cultural Action as Social Transformation* u Bennett, S. (ur.) *Theatre for Children and Young People – 50 years of professional theatre in the UK*, Aurora Metro Press., Twickenham 2005.

²⁰ Way, Brian; *Stretching the Heart* u McCaslin (ur.) *Theatre for Young Audiences*, Longman, New York i London, 1978., str. 56.